



Mosaico helenístico del siglo II a. de J. C. encontrado en la Casa de las Máscaras, en Delos. La escena representa al dios Baco o Dionisos triunfante sobre una pantera, el animal que lo representa más frecuentemente.

Orígenes del teatro griego. Esquilo y Sófocles

Además de los deportes, nuevos cultos y ritos extranjeros contribuyeron a unificar el pensamiento griego. Era más fácil que los griegos aceptaran con entusiasmo a un dios forastero que no que se rejuveneciera su fe en los dioses antiguos, cuyos cultos estaban localizados en ciudades enemigas unas de otras. Muchos de los nuevos cultos son deplorables recaídas del espíritu humano, siempre propenso a injertar en nuevas supersti-

ciones las atávicas tendencias al totemismo y animismo que hemos descrito en los primeros capítulos de esta obra.

Pero uno de los nuevos dioses, por lo menos, produjo buen resultado: éste es Dionisos, o Baco, de cuyo culto parece haberse originado el teatro griego, y el común entusiasmo que por el teatro sintieron los griegos hizo que olvidaran muchas de sus seculares diferencias.



Píxide de Nicostene, del siglo VI a. de J. C., con representación de Dionisos montado en un asno (Museo Arqueológico Nacional, Florencia). La imagen del dios, que en la iconografía aparece de múltiples maneras, presidía los cultos místicos y las libaciones.

En el Olimpo de Homero desempeña Dionisos un papel secundario, y Heródoto le llama el más reciente de los dioses. No se conoce exactamente cómo y cuándo entró Dionisos en Grecia. Debía de ser un dios oriental, aunque la tradición lo hace llegar de Tracia. Se estableció su culto primero en Tebas, en Beocia, y de allí pasó a las demás

ciudades griegas. En los recuerdos más antiguos de este culto de Dionisos, conservados por Homero, se nota cierta resistencia de las familias reales en admitirlo. Dos monarcas prehelénicos, Penteo y Licurgo, son castigados por haberse opuesto al culto del nuevo dios. En cambio, en Atenas se le asoció a Hades (Plutón) en los misterios de Eleusis. En seguida se tejió su leyenda con innumerables episodios románticos, que la hacían preciosa porque daban asuntos para el canto. Así resulta que pronto se hizo a Dionisos hijo de Zeus y de Semele, hija de Cadmo, el oriental y prehistórico fenicio, primer rey de Tebas. Semele murió antes de dar a luz, y Zeus tomó al niño y lo encerró en su cadera hasta que estuvo bien formado. Para que fuera como tutor del niño, lo entregó a Hermes (Mercurio). Hermes entonces confió el dios a unas ninfas para que lo criaran, y ya mayor, empezó éste a recorrer tierras para enseñar a los hombres a plantar la viña. Dionisos iba muy lejos en sus viajes, pues cada año hacía una excursión a la India y volvía con ricos vestidos y en un carro tirado por tigres.

Otra versión, acaso posterior, supone que un Dionisos fue sacrificado y devorado por los titanes o gigantes nacidos de Gea, la Tierra, quienes intentaron absorber lo que Dionisos tenía de Zeus, y lo devoraron para hacerse de la misma naturaleza del gran dios. Sólo se salvó del primer Dionisos el

CULTO DIONISIACO Y TRAGEDIA GRIEGA

Dionisos es un dios extraño e independiente entre los dioses griegos.

La tragedia aparece relacionada en época histórica con el culto a Dionisos.

En Atenas, las representaciones teatrales tienen lugar durante las fiestas del dios.

Las representaciones se daban en el teatro de Dionisos, en las inmediaciones del templo del dios, y un lugar preferente en el teatro se reservaba a los sacerdotes de este culto.

La indumentaria de los actores —túnica bordada con mangas, altos coturnos y el artificio de la máscara con que cubrían sus rostros— se asemeja a los atavíos y prácticas de la liturgia dionisiaca.

En Grecia se creó la leyenda de que Dionisos era un dios extranjero, extremo que la investigación moderna ha desmentido. Parece, sin embargo, que en los siglos VII-VI a. de J. C. se difunde ampliamente el culto de Dionisos.

Dios de la vegetación, la fecundidad, dios de los campesinos.

Los ritos religiosos derivan primitivamente de la embriaguez y la orgía, y a través de ellos se llega a la integración mística con la divinidad.

Dionisos aparece como opuesto a los grandes dioses olímpicos, los dioses homéricos.

Dioses de la aristocracia.

Dioses distantes de sus fieles, el hombre no es responsable ante ellos; ninguna forma de unión entre hombres y dioses.

El contenido de las tragedias no tiene nada que ver con Dionisos ni con la religión profesada por sus fieles. La historia de Dionisos no inspira tragedia alguna.

Los mitos heroicos relacionados con el mundo aristocrático, las leyendas mitológicas y los dioses del Olimpo son los temas de los autores trágicos.

Arión, considerado inventor del "modo trágico", es protegido y sus obras se representan en la corte de Periandro de Corinto, tirano que derribó el régimen aristocrático en esa ciudad.

Pisístrato, tirano de Atenas, es el organizador de las grandes fiestas y las representaciones teatrales en honor de Dionisos.

Paralelo entre el crecimiento de las fuerzas democráticas, la expansión del culto de Dionisos y el perfeccionamiento de los espectáculos teatrales.

Espectáculo de origen democrático, la tragedia griega está impregnada de ideología y sentimientos aristocráticos.

corazón, que puso Zeus en su cadera, y allí se desarrolló para renacer como un segundo Dionisos. Esta versión explica los efectos divinizadores de la orgía. Porque los titanes, engreídos por haber absorbido las partículas del dios, se atrevieron a tratar de escalar el Olimpo y suplantarlo a los inmortales. Zeus movilizó a sus compañeros olímpicos y en batalla formidable pulverizaron a los gigantes, que se confundieron con el polvo del suelo. Así se explica que algo de la divinidad se encuentre en la tierra de la que todos nacemos. Hay en todos los hombres, en más o en menos, un minúsculo elemento del polvo de los titanes que proviene del primer Dionisos, al que devoraron para identificarse con el gran dios. Este elemento-molécula de los gigantes, invisible pero activo, desarrolla en el alma humana un intenso deseo de confundirse con la divinidad completa y primordial, y este deseo nos aproxima a lo divino mediante el entusiasmo que en los devotos producen los bailes y cantos en honor del dios. Al segundo Dionisos, regenerado otra vez por Zeus (Júpiter), se le dio el nombre de Baco, y al culto báquico que se creó en su honor se le conoció como *orgia*.

Con el tiempo, la relación de Zeus y Baco se hizo más intelectual. Se levantaron altares en agradecimiento de habernos procurado una manera de divinizarlos con el culto báquico de la orgía y, sobre todo, por haber creado con Baco un símbolo del elemento activador de la materia, que los filósofos estoicos reconocieron en el fuego. Todo, según ellos, se forma, crece y actúa por obra del fuego, que está en todo y en todos nosotros. Zeus produce la creación mediante el fuego, el que aparece en el jugo de la uva, y produce la sensación de aumento de vida.

Así, la orgía o culto dionisiaco es una devoción báquica en la que los iniciados danzan en una embriaguez mística, agitando el tirso y hasta forzando el delirio con la sangre y mutilación. Este culto violento lo practicaban cofradías de bacantes en lugares escondidos, fuera de las ciudades, pero también sus casas privadas tenían una habitación cerrada en la que se colocaba la estatua o efigie, que solía estar reducida a un busto, detrás del altar; sobre el ara de este altar se depositaban las ofrendas y ánforas llenas de vino para libar en la casa y en el campo.

Del culto místico, o sea la orgía báquica, se hace proceder el origen del teatro. Los cantos báquicos eran entonados por coros que se alternaban; la mitad cantaba una estrofa y la otra mitad respondía con una segunda estrofa cuyo texto se relacionaba con el de la primera, siempre relativas a la leyenda del primer Dionisos o de su reencarnación como Baco. Los primitivos cantos



Busto de Dionisos (Museo Arqueológico Nacional, Nápoles). Su figura era, al principio, la de un dios solemne, de barba majestuosa. Posteriormente tomó la forma de un joven esbelto y desnudo, con largos bucles cayéndole sobre las espaldas.

báquicos se llamaban *ditirambos*, y para cantarlos era casi indispensable estar embriagado. Arquíloco, el poeta famoso del siglo VII, dice: "Cantaré el ditirambo cuando esté lleno de vino".

En el ditirambo, que alababa o ensalzaba a Baco y Zeus, los coristas cantaban impulsados por místico frenesí. Hasta se ha llegado a citar el nombre de un tal Arión como el primer director de coro que empezó en Corinto a separarse de los coristas para cantar solo el ditirambo. Según Heródoto, Arión "dio nombre [o título] al ditirambo" [o escena que se iba a representar]. Solón añade que "Arión introdujo el primer drama [o argumento] en la tragedia".

Así creían los antiguos que comenzó la tragedia, afirmando que este nombre viene de *tragos*, que quiere decir cabra, porque los cofrades o devotos, en sus ceremonias y bailes, iban disfrazados de sátiros, cubierto



El culto a Dionisos no fue práctica exclusiva de los griegos, sino que se conoció también en Roma. Los romanos le llamaron Baco y se compenetraron con la magia de sureligión. El bronce etrusco de la ilustración muestra a Baco acompañado de dos silenos que forman el asa de una cista (Villa Giulia, Roma).

el cuerpo con una piel con larga cola sujeta a la cintura. Una cabra era el premio para el coro que cantaba o representaba mejor el ditirambo, y siendo la cabra un animal consagrado a Baco, la asociación del culto dionisiaco y la tragedia resulta indubitable. Aristóteles dice que, en un principio, la tragedia fue una improvisación de los directores del coro al cantar el ditirambo.

Hoy tenemos motivos para poner en duda que fuese sólo el ditirambo dionisiaco el generador de la tragedia y, sobre todo, de la comedia griega; se ha querido ver asimismo su origen en otras fiestas que todavía hoy se celebran en Macedonia y también en el culto a los héroes, con los cantos fune-

rales que se recitaban delante de las tumbas una vez al año. Pero sea el que fuere su origen, lo cierto es que el ditirambo y la tragedia aparecen asociados al culto de Dionisos en el siglo VI a. de J. C. Ésta es la que hemos llamado, en un capítulo anterior "edad de los tiranos", algunos de los cuales se aprovecharon del culto dionisiaco para desterrar y suplantar viejas tradiciones aristocráticas.

Consta positivamente que un tirano de Sicione implantó en la ciudad el culto de Dionisos para sustituir los juegos y cantos funerales que se celebraban periódicamente en honor de un caudillo dórico llamado Adrasto. Pisístrato y sus hijos prestaron tanta protección a las fiestas dionisiacas, que des-



de aquella época puede decirse que la suerte del teatro griego quedó vinculada a Atenas. En esto no puede menos de admirarse la perspicacia de los tiranos atenienses; nadie hubiera podido adivinar que en los extremos dionisiacos estaba el comienzo de algo que había de ser de capital interés para los griegos del siglo siguiente. Contrasta la protección dispensada por el tirano Pisístrato con la repugnancia que se asegura hubo de manifestar el demócrata Solón al regresar de sus viajes y encontrarse con la importancia que habían alcanzado los concursos de ditirambos y, sobre todo, la para él extraña innovación de que un corista se convierta en actor.

En un párrafo muchas veces citado de

Plutarco, en la biografía de Solón, dice que al llegar éste de su voluntario destierro, después de su obra de reformas, encontró en Atenas a Téspis, que empezaba a desarrollar la tragedia. Las iniciativas de Téspis despertaban general curiosidad, y Solón, que era aficionado a aprender, aun en los días de su vejez, quiso oír a Téspis; pero al acabar éste el espectáculo, le reprendió severamente, diciéndole que debería avergonzarse de haber mentido con tal descaro delante del público. Esto acaso quiera decir que Téspis no sólo hacía el papel de Dionisos en el ditirambo, que a ello ya debía estar acostumbrado Solón, sino que representaba el papel de otra persona con exagerado realismo. Pero

Ruinas de Eleusis, poblado cercano a Atenas, uno de los lugares más sagrados de Grecia. Lo que dio fama a Eleusis no fue ni la celebración de unos juegos, como a Olimpia, ni la presencia de un oráculo, como a Delfos, sino la implantación de unos misterios de cuyo carácter y significación sólo sabemos que dieron origen al teatro griego.

ORIGEN Y ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Eratóstenes y luego Varrón ven el origen de la tragedia en un rito de Icaria en que se bailaba en torno a un macho cabrío muerto. Esta teoría, seguida por Wilamowitz, se apoya en los siguientes datos:

1) Aristóteles en el capítulo IV de su *Poética* dice que la tragedia proviene del ditirambo y luego, en un inciso, la hace derivar del drama satírico, lo cual es un contradictorio.

2) En un confuso texto sobre Arión del léxico Suda se lee: "Se dice que fue el inventor de la modalidad trágica; fue el primero en componer un coro, cantar un ditirambo, dar un nombre a la parte cantada por el coro e introducir sátiros que hablan en verso".

3) Heródoto, V, 67, habla de los "coros trágicos", con que los sicinios celebraban los infortunios del héroe Adrasto, y de que Clístenes "devolvió" estos coros a Dionisos.

Se podría concluir superficialmente que Arión creó un ditirambo cantado por sátiros con rasgos de machos cabríos al que también alude Heródoto. Este ditirambo, posteriormente introducido en el Ática y con la adición del "actor" por obra de Tespis, daría origen a la tragedia. Lo cierto es que el pasaje de Aristóteles con su incongruencia nos confunde, ya que toda su teoría de los dos géneros, serio y festivo, que a través del ditirambo y los cantos fálicos va a parar a la tragedia y la comedia, se viene abajo.

Por eso, otros autores intentan hallar el origen de la tragedia y la comedia más allá del origen de estos géneros. Kranz sostiene que su origen vendría de la estructura epirremática, y Peretti, de la estructura episódica.

Otras hipótesis se inclinan a pensar que el origen de la tragedia (Murray) o de la comedia (Cornford) se debe a un punto de partida único para cada una, localizado en un culto determinado. Esta hipótesis no satisface, ya que comedia, drama satírico y tragedia quizá son una síntesis de varios elementos y de varios orígenes y lugares. Por eso Nilsson, que ve en el culto de los héroes el origen de la tragedia, la combina con la aportación de otro elemento: el culto de Dionisos en el Ática.

Merece especial mención la teoría del profesor Adrados por su particular enfoque, que contrasta fundamentalmente con los estudios precedentes. Adrados busca un origen común para tragedia, comedia y drama satírico, radicado en el *komos*, que es un "coro en movimiento que realiza una celebración religiosa y está penetrado de un sentimiento profundo". Este coro puede orar a los dioses, celebrar a un héroe muerto, lanzarse contra el enemigo o expresar su contento en las bodas y fiestas. Es un género amplio que por polarización da origen a géneros diferentes.

En resumen, podemos afirmar que sea cual fuere el origen de los géneros teatrales, lo cierto es que el dios Dionisos lo aceptó en su fiesta y se hicieron representaciones que no guardaban relación con el carácter dionisiaco o no de cada celebración. También es difícil precisar hasta qué punto el dionisismo dio un color religioso general al conjunto de la obra. Lo cierto es que dos factores coadyuvaron al total desarrollo del género dramático:

1) El elemento básico de la religión dionisiaca es la transformación, punto clave en la esencia del arte dramático.

2) No hay que olvidar la importancia que dieron los tiranos al culto relacionado con Dionisos. Éste era un dios popular que atraía a las masas; su difusión y fomento, en última instancia, favorecían extraordinariamente su política de captación del pueblo. A esta época se debe el arraigamiento ya definitivo de los certámenes dramáticos, que tanto auge y esplendor tuvieron en época posterior por obra de los grandes clásicos.

*

Antes de estudiar los autores trágicos y sus obras es necesario explicar a grandes rasgos la estructura de una tragedia griega. Distinguiremos las siguientes partes:

1.^a Prólogo: parte de la tragedia que precede a la entrada del coro. Sirve de introducción a la pieza para ambientar al público narrándole a grandes rasgos el argumento de la obra y resumiendo los acontecimientos anteriores a la acción. A veces intervienen en él varios personajes. En Eurípides puede ser recitado por un personaje ajeno al drama.

2.^a Párodos: canto de entrada del coro.

3.^a Episodio: Aristóteles lo define como la "parte completa de la tragedia que va entre dos cantos corales completos". Se puede considerar como la parte propiamente dramática de la tragedia.

4.^a Estásimon: parte propiamente lírica; se trata del canto coral que se intercala entre dos episodios.

5.^a Éxodo: breve canto con que el coro anuncia su retirada.

J. A.

esto es precisamente lo que da valor trascendental al teatro y lo que constituye su principal derecho a ser llamado acto religioso. Si un actor puede desprenderse de su personalidad hasta el punto de identificarse con el personaje que representa en escena, todo lo que es individual y temporal en su espíritu pierde importancia y, en cambio, gana valor aquello que le mantiene vivo y activo siendo otro. Promete nueva vida para cuando ya no se tenga la actual. La anécdota de Plutarco nos permite casi asegurar que la transformación del ditirambo en lo que hoy llamamos teatro tuvo efecto en Atenas, por obra personal de Tespis, durante los años del gobierno de Pisístrato, esto es, hacia el 535 antes de Jesucristo.

Tespis, padre de la tragedia, fue, pues, un hombre de carne y hueso, sólo que en lugar de presentarse como director de una compañía de cómicos de la legua, Tespis debía de

parecerse más bien a un director de coro y a un mayordomo de cofradía. Queda así explicado que el teatro griego fuera en su origen, y continuó siendo hasta la época romana, una manifestación religiosa. Los dramas eran representados, mejor dicho, estrenados, en las grandes festividades que en honor de Dionisos se celebraban en Atenas. Las más importantes, llamadas *dionisiacas de la ciudad*, tenían lugar en la primavera, cuando el clima es más agradable en Atenas y la ciudad estaba llena de forasteros. Cofradías dionisiacas de otros estados griegos participarían en estas fiestas, como los devotos de Wagner acudían religiosamente a Bayreuth en el siglo pasado y aun en el presente.

Las fiestas dionisiacas de Atenas comenzaban con una gran procesión, a la que todo el mundo procuraba asistir con ricas vestiduras y algunos llevando máscara. Siendo Demóstenes director de un coro, asistió a la



Dionisos, copia romana de un original griego de la escuela de Praxíteles. Terracota hallada en Roma.

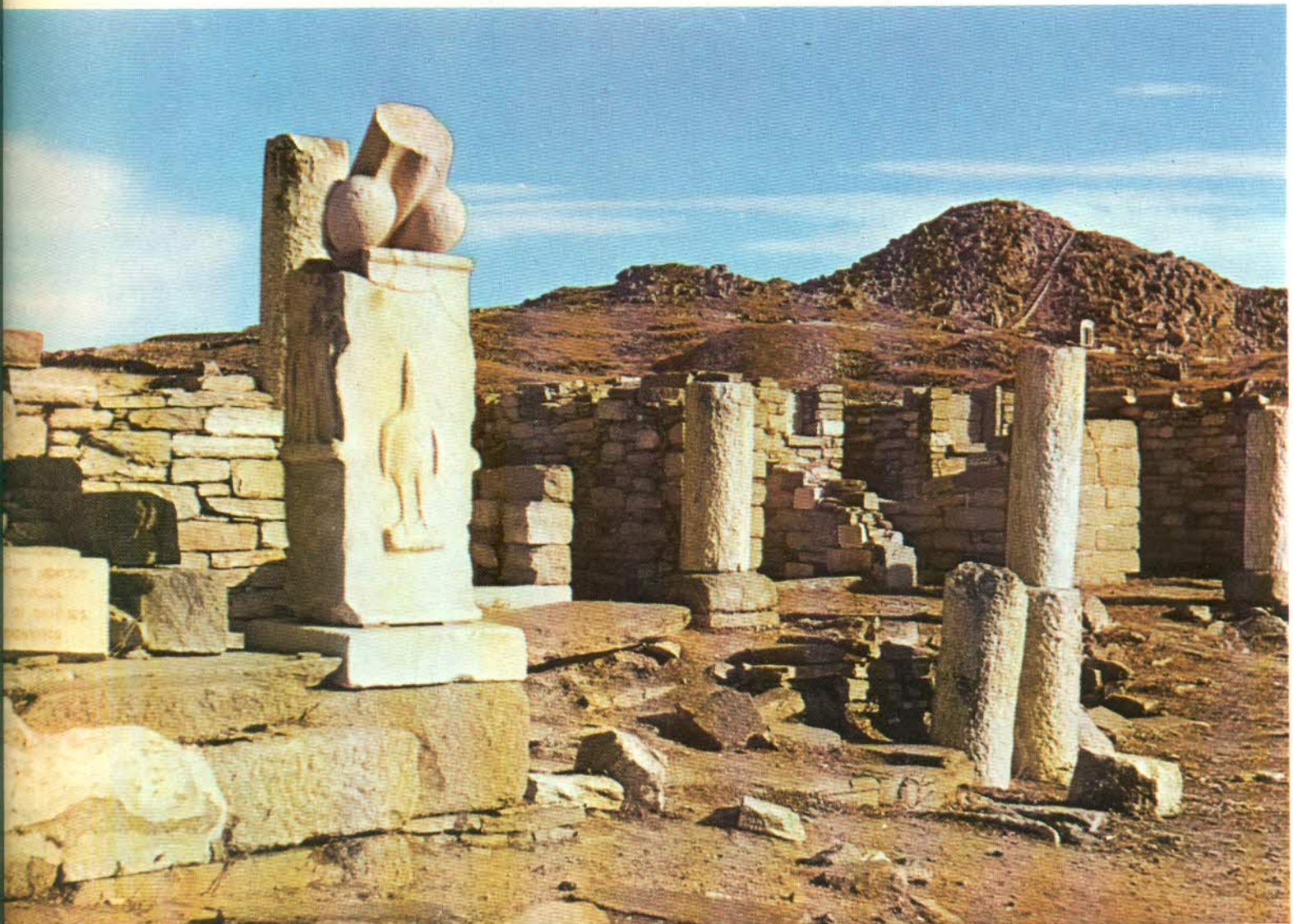
procesión con una corona dorada; y otro año, Alcibiades asombró a la multitud con un manto de púrpura preciosísimo. Además de las compañías de actores que acudían a representar los dramas en el certamen, figuraban en la procesión muchas cofradías de coristas disfrazados, que sólo competirían con los actores para cantar ditirambos. Detrás de todos iban las víctimas, con cuyo sacrificio empezaba la fiesta.

Las grandes fiestas dionisiacas de Atenas duraban cinco días y el orden del certamen era así: primero, el concurso de los coros del ditirambo, cinco coros de hombres y cinco de niños; después el plato fuerte, el concurso del drama y la cofradía. De antemano se habían escogido, por eliminación, los tres autores y las tres compañías que debían disputarse los premios que cada año se otorgaban a las mejores obras dramáticas. Cada poeta tenía que estrenar cuatro obras: tres tragedias y una comedia. Muy de mañana empezaba la representación de la trilogía de

uno de los tres poetas escogidos; por la tarde se representaba la comedia del mismo poeta. La noche se reservaba para la diaria bacanal, en las que se llegaba a toda clase de excesos.

Los premios del drama y la comedia los concedían diez jueces elegidos por la suerte, y en un principio el premio para la tragedia era una cabra; el premio de la comedia era un cesto de higos. Más tarde las recompensas fueron un trípode y hasta una cantidad en metálico. La selección de los tres autores que cada año se disputaban el honor de la victoria en las fiestas de Atenas la hacían los magistrados llamados arcontes; ellos ponían también a disposición del poeta un coro con su director y los dos o tres actores que debían encargarse de los papeles más importantes. Como nunca había en escena más que dos, o a lo sumo tres, de los que hoy llamaríamos actores, además del coro, esto permitía representar una tragedia de muchos personajes con sólo dos o tres actores de profesión, que se cubrían el rostro con di-

Altar de Dionisos en el teatro del mismo nombre, en Atenas. En torno a él, el coro evolucionaba cantando y danzando, siguiendo el ritmo impuesto por la música.



Máscara trágica de Heracles, del siglo I-II, ya de la época romana (Museo Británico, Londres). En el teatro griego, las máscaras, siempre necesarias porque todos los papeles estaban interpretados por varones, servían para indicar la condición y carácter del personaje que la llevaba.



versas máscaras, cambiando su timbre de voz. No se permitía a las mujeres aparecer en escena, y los mismos actores, disfrazados con máscaras de mujer, representaban los personajes femeninos. El calzado llevaba tacones más o menos altos, según la categoría del personaje.

Lo más importante en la escena griega era la voz del actor, porque siendo la máscara inmóvil, tenía que darse expresión con el tono y la fuerza de la voz. El encanto de

LA TRAGEDIA GRIEGA COMO TEATRO POLITICO, SEGUN HAUSER (en "Historia social de la literatura y el arte")

"La idea popularizada, tanto por los críticos clásicos como por los románticos, del teatro ateniense como ejemplo perfecto de teatro nacional y de su público como la encarnación del ideal de todo un pueblo unido en el soporte de un arte, es una falsificación de la verdad histórica."

"Los teóricos alemanes clásicos y románticos pudieron considerar el teatro ateniense como teatro popular, porque lo concebían como una institución educativa."

El teatro griego es un teatro político, convicción ya extendida entre los contemporáneos; Aristóteles afirmaba que los personajes de las tragedias "no hablan retóricamente, sino políticamente".

"Pensar que el teatro debía apartarse de la vida y la política era una idea absolutamente contraria a las concepciones estéticas de la época. La tragedia griega era "drama político" en el sentido más estricto. El final de "Las Euménides", con su ferviente canto a la prosperidad del estado ateniense, es un testimonio de la finalidad principal de la obra."

"Este control político del teatro daría nueva vida a la vieja concepción del poeta como guardián de una verdad superior y educador que conduce al pueblo a un nivel superior de humanidad. Con la representación de la tragedia encargada por el estado para sus festivales y la consideración de la tragedia como interpretación autorizada de los mitos nacionales, el poeta alcanzó una posición social equivalente a la del sacerdote-mago de la época prehistórica."

Se había considerado la tragedia y el teatro griego en general como prototipo de teatro popular porque:

El teatro se dirige a un público amplio, a diferencia de la epopeya homérica, cuyos oyentes debían ser en principio sólo nobles.

El estado facilita ayudas económicas a los ciudadanos -subvención para entradas, abono de los jornales perdidos- para que nadie quede privado de asistir a este espectáculo.

El público de teatro es el mismo del de la democracia; aunque los principios de ésta pretenden tener valor universal, en Atenas los derechos democráticos están restringidos a una pequeña minoría, los ciudadanos. En este sentido, el público de teatro es más bien selecto que popular.

Los críticos actuales consideran que el verdadero teatro popular ateniense era el mimo, porque:

No se representaban todas las obras que se escribían; la "polis" ateniense no permitió la representación de obras contrarias a la política oficial.

La financiación de las obras corría a cargo de un "corega", un ciudadano rico, alta personalidad de la "polis" -Pericles fue el corega de "Los persas"- En último término, decidía cuál sería la obra a representar.

La distribución de los premios en las grandes fiestas teatrales era efectuada por jueces designados por el estado.

No recibía subvención del estado y no soportaba, por tanto, intervenciones ni censuras.

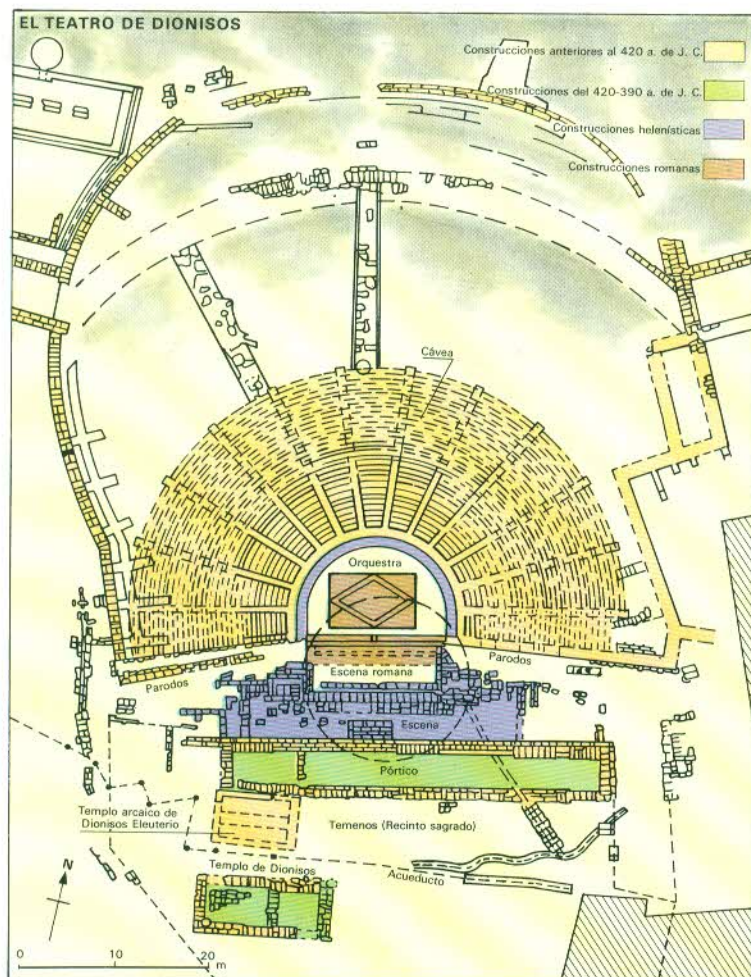
El carácter de sus representaciones puede atribuirse exclusivamente a los gustos del público: problemas cotidianos, escenas breves y naturalistas, enfoque humorístico, etc.

Sus actores, aunque profesionales, son hombres del pueblo, no formados por la "cultura griega", sin pretensiones educativas; su único objeto es divertir.

Como no se han conservado obras de mimo, desconocemos una parte importante y distinta de la cultura griega.



Máscara satírica de la época helenística (Museo del Louvre, París). Como aquí se observa, todas las máscaras tenían una gran abertura en la boca que, a la vez que exageraba los rasgos faciales, servía de megáfono para proyectar y aumentar la voz.



la voz de ciertos actores era proverbial; Platón no acepta “los actores con sus hermosas voces” en su ideal de estado, porque pueden seducir y conducir a errores. Aristóteles define el arte del actor casi únicamente como “el modo de adaptar la voz a la expresión de las diversas pasiones”. Pero, sobre todo, se necesitaba una voz fuerte para dominar un teatro como el de Atenas, que podía contener treinta mil espectadores. Se recuerdan los nombres de Neoptolemo y de Licimnio sólo porque eran actores dotados de potente voz. En cambio, Sófocles nunca pudo representar él mismo sus tragedias porque no tenía bastante voz.

El público de Atenas era mucho más exigente que el moderno en la pronunciación de las palabras; tenía una sensibilidad para la música del verso que casi hemos perdido nosotros. La ferocidad de un público griego no llegaba a la de la “bestia fiera”, como llama Alarcón al público de su tiempo, pero demostraba su descontento golpeando con los pies y hasta arrojando piedras a los actores. En una comedia dice un actor que pagará sus deudas con lo que saque de vender las piedras que le arrojarán en la próxima representación.

El nombre del actor en griego era *hypokrites*, que quiere decir “el que replica”, porque en un principio el actor contestaba al canto del coro. He aquí, pues, que nuestra palabra “hipócrita” equivalía, en griego, a comediante y en su origen se podía traducir por “el respondón”. Cada uno de los tres actores llevaba diverso nombre: el primer actor se llamaba *protagonista*, el segundo *deuteragonista* y el tercero *tritagonista*. Los celos que el primer actor sentía de los otros dos se revelan en anécdotas como la de cierto protagonista, llamado Teodoro, que quería ser el primero en hablar, porque había observado que el actor que habla primero conserva en toda la obra una simpatía extraña por parte del público, aunque sea un personaje secundario. No hay que añadir que, dado el corto número de actores, incluso el protagonista tenía que representar varios papeles, y así se explica la colección de máscaras que necesitaba para su oficio. Un escritor antiguo llamado Pólux nos enumera veintiséis máscaras como indispensables, sin contar las especiales para representar dioses, monstruos o personajes alegóricos.

Los actores famosos conseguían posición y fortuna y eran considerados de igual categoría que los poetas y los músicos. Pero ya Aristóteles, en sus *Problemas*, se pregunta por qué los artistas de Dionisos son generalmente personas de mala reputación. La respuesta no puede ser más interesante: dice que las vicisitudes de la carrera de los actores, con



sus rápidas fortunas y su oscilar entre el lujo y la pobreza, no les dejaban tiempo para una educación metódica como la que obtendrían en las escuelas. De todos modos, un tal Polus confesó a Demóstenes que había cobrado un talento (1.200 pesos oro) por dos días de representar, aunque no sabemos si en Atenas o en otra ciudad griega.

Tememos que estas anécdotas y comentarios habrán dado una idea demasiado realista del teatro en sus orígenes, pero el lector rectificará este concepto al leer lo que sigue sobre la participación del coro en las representaciones. No hay que olvidar que el coro es el elemento primitivo del que se desenvuelve el teatro, y perdura en él hasta la época romana; en un principio se componía de cincuenta coristas, mas pronto Esquilo lo redujo a catorce, y aunque Sófocles lo elevó a quince, ya no se pasó de ahí. Estos quince coristas entraban, en tres filas de a cinco, por la puerta lateral de la escena, llamada *parodus*, y quedaban de espaldas al público, para poder argüir mejor a lo que decían los actores,

que estaban enfrente de ellos. Casi no se comprendería que el público pudiese entender lo que decía el coro, vuelto así de espaldas, si no fuera porque cantaba su parte acentuando con danzas los efectos. Un autor dramático griego se alaba casi tanto de haber inventado "muchas figuras" como de haber escrito muchas tragedias. Así, pues, por lo que toca al coro, comparemos intuitiva y mentalmente sus gestos y el ritmo de su canto con la combinación de danza y música de los *ballets* modernos. Además, conviene recordar que una de las cosas que privaban en el teatro griego eran los trajes de los coristas, que añadían color al cuadro, produciendo el mismo efecto que las luces artificiales en los escenarios de nuestros días.

Los arqueólogos no se han puesto aún de acuerdo para afirmar o negar si el protagonista y sus dos compañeros hablaban desde un tablado más alto que la plaza semicircular donde estaba el coro, que se llamaba *orquestra*. No hay duda que en principio, cuando la tragedia no pasaba de ser un canto dialoga-

Vista del teatro de Dionisos en Atenas, obra en piedra erigida a lo largo del siglo IVa. de J. C. Las crisis que llenaron la vida de la metrópoli en aquel siglo no interrumpieron el ritmo de la actividad artística.

do entre el coro y el director del ditirambo, coro y solista se hallarían en un mismo plano, y también parece indudable que en la época romana los actores principales hablaban ya desde una plataforma, delante de la *skene*, o escena, decorada con una fachada posterior que hacía de tornavoz. Pero si de esto estamos seguros, en cambio queda la duda de si en la edad de oro del teatro griego, que son los siglos V y IV a. de J. C., la escena estaba aún al mismo nivel que la orquesta circular o algo más elevada.

El nombre griego *skene* nos hace sospechar que, en un principio, la escena estaba al mismo nivel de la orquesta. *Skene* significa choza, y debía de ser en su origen una pequeña construcción de madera donde los actores se cambiarían la máscara y el traje. Por pequeña que fuese la garita de la escena, pronto se darían cuenta los directores del espectáculo del partido que podía sacarse de aquella humilde construcción para dar un fondo a la orquesta; pero es posible que la escena quedara por mucho tiempo al mismo nivel que la orquesta, sin elevarse sobre una plataforma. Por las puertas de la escena debían entrar y salir el protagonista con sus dos compañeros; el coro aparecía por los pasajes laterales, llamados *parodous*, y no se movía

de la orquesta hasta que terminaba la representación. Hay, pues, que imaginarse la arena de la orquesta, con los quince coristas cantando y bailando, mientras que dos o tres personajes enmascarados recitaban mimicamente las partes principales de un drama en un acto, lleno de alusiones mitológicas, pero donde se agitaba la pasión. Esto era la tragedia griega, difícil de comprender sin el sol de Grecia y sin un público que adivinaba las más sutiles referencias al pasado heroico de la raza.

En ciertas ocasiones la escena tenía que transformarse con decoraciones superpuestas, pero nunca hasta el extremo de querer producir el efecto del natural. El público griego era fácil de contentar en este punto; por ejemplo, al empezar *Las ranas*, de Aristófanes, el lugar de la orquesta quería representar el palacio de Hércules; pero cuando aparece Caronte, con un barquichuelo entre las piernas, basta la exclamación: "He aquí el lago...", de otro actor, para que todo el público se transporte mentalmente a la laguna Estigia. En algunos casos, una parte de la orquesta representaba un lugar determinado y la otra parte otro distinto, y así la acción se trasladaba fácilmente con sólo cambiar de sitio los actores.

Aspecto parcial del graderío del teatro de Epidauro, el mejor conservado de los teatros griegos, construido por Policleto el Joven a fines del siglo IV a. de J. C. El aquí representado tenía capacidad para más de 14.000 espectadores.





Silla del sacerdote en el teatro de Dionisos, en Atenas. La primera hilera de asientos, con respaldo y bien labrados, estaba reservada a los personajes importantes y se hallaba a ras del suelo, a nivel de la orquesta, sin separación alguna de ésta.

Sin embargo, hacia el siglo II a. de J. C. ya hemos dicho que el escenario se levantó sobre una plataforma llamada *proscenio*. Desde este momento se repiten los esfuerzos para dar algo de realismo a la escena: a cada extremo del proscenio se colocan dos grandes prismas triangulares, llamados *periactos*, con diferentes pinturas en cada plano, para que, girando sobre su eje, cambien algo la perspectiva del escenario. La parte que hoy diríamos de "magia", o mejor, de tramoya, para hacer salir de bajo tierra personajes de la obra, va convirtiéndose en arte complicado. En cambio, las escenas decoradas con columnas y frisos permiten simular apariciones de lo alto, que hablan desde las nubes. Esto era muy importante, porque en la primitiva escena, que casi no tenía elevación, cuando intervenían genios o dioses tenían que suspenderse en el aire con una polea por medio de una máquina llamada *mekane*; de aquí la frase que usamos aún, el *Deus ex machina*, o sea "el dios de la máquina", cuando queremos indicar que aguardamos la solución de nuestros problemas de algo sobrenatural, o sea del dios de la máquina, que, como el de la tragedia griega, nos procurará un feliz resultado interviniendo con algún prodigio.



Actor cómico sentado, terracota griega del siglo IV a. de Jesucristo (Museo Británico, Londres). En sus orígenes, los personajes del teatro eran integrantes del coro. Luego se destacó la labor de un actor que dirigía el diálogo. Esquilo y Sófocles añadieron a este protagonista uno o dos compañeros, cuya acción se desarrollaba en un lugar destacado de la orquesta.



Ruinas del teatro de la isla de Delos, de los más antiguos que existen, cuyos graderíos están completamente desmoronados.

El contenido de los dramas representados en el primer siglo del teatro en Atenas se puede ver evolucionar con los fragmentos literarios que conocemos y las referencias de los críticos. Del primer autor o actor documentado, Tespis, sabemos el título de una de sus tragedias, *Los Eiteoi*, que eran los muchachos que debían mandarse a Creta, como tributo de Atenas, para aplacar a Minos y al Minotauro. El coro de *Los Eiteoi* serían los muchachos atenienses, y el protagonista, Te-

seo. El asunto se prestaría admirablemente para las danzas cantadas, alternando las expresiones de dolor con las de gozo.

La relación de este tema con la leyenda de Dionisos es palpable, porque Teseo escapa de Creta con Ariadna y, más tarde, Ariadna es socorrida por Dionisos.

Un autor dramático de la siguiente generación, Coerilus, tomó todavía otro asunto de la leyenda de Teseo, y a Frínico y Pratinas, que son contemporáneos de Coerilus,



se les da el epíteto de bailarines. Pratinas fue multado por haberse permitido comentar en el teatro, con demasiado realismo, la toma de Mileto por los persas. Todo esto indica que el drama ateniense, o ático, fue progresando poco a poco durante los últimos años del siglo VI.

El gran paso debía darlo un joven poeta de la tercera generación después de Téspis, el famoso Esquilo. Nacido en Eleusis, que era casi un suburbio de Atenas, Esquilo ha-

bía luchado en Maratón y participó en la batalla de Salamina. Presenció, por consiguiente, el triunfo de Atenas y quedó impresionado por tanta gloria. Su primera aparición como uno de los concursantes en las fiestas dionisiacas fue el año 499 a. de Jesucristo, pero hasta 484 no obtuvo el primer premio. Se comprende que siendo el teatro, al fin y al cabo, un espectáculo de origen religioso, existía cierta resistencia en aceptar innovaciones. La gran revolución de Esquilo,

Teatro de Delfos, construido en el siglo IV a. de J. C. En segundo término, algunas columnas del templo de Apolo.

AUTORES TRAGICOS GRIEGOS

La tradición nos habla de Arión y de Epígenes como precursores de Tespis. Está ya superada la tesis de que este nombre no es más que un mito. Importa destacar que para la tradición antigua el nacimiento de la tragedia va unido a su nombre; unos, atribuyen el primer drama a Arión, otros a Tespis.

Se asocia el nombre de Arión a la política del tirano Periandro, favorable a las representaciones dramáticas, del mismo modo que en Atenas bajo la tiranía de Pisístrato es cuando se producen las trascendentales innovaciones unidas al nombre de Tespis.

La primera representación oficial de una tragedia se produce aproximadamente hacia el año 534 a. de J.C., después de un certamen en el que resultaría vencedor Tespis. Testimonios antiguos le atribuyen la creación del prólogo y de la *resis* y la introducción del actor.

La producción dramática de Querilos se sitúa del 523 al 499 a. de J.C., es decir, en plena época de Clístenes. Compitió con Esquilo y Pratinas en el concurso dramático del año 499. Parece que escribió dramas satíricos. Se le atribuye la composición de ciento sesenta dramas (con trece victorias) y la introducción de las máscaras y del atuendo de los actores. Nada ha llegado hasta nosotros de esta extensa producción dramática.

Pratinas fue predominantemente escritor de dramas satíricos. Se le atribuye a este autor la composición de cincuenta dramas, de los cuales treinta y dos eran satíricos (venció una sola vez); la desproporción entre el número de dramas satíricos y el de tragedias se explica al situar la actividad de Pratinas en un período anterior a la nueva organización de los concursos dramáticos que tuvo lugar en los años 502-501. Representa la tradición dórica frente a la orientación jónica que hallamos en Frínico.

Es a este autor y no a Pratinas a quien los atenienses condenaron al pago de una elevada multa por haberse atrevido a representar ante ellos la *Toma de Mileto*, que reflejaba con toda veracidad el terrible destino de la ciudad jónica, que en el año 494 cayó en poder de los persas. Los atenienses, sintiéndose un poco culpables de la caída de esta ciudad por no haber acudido en su defensa, prohibieron que se siguiera representando la pieza, fiel reproche a su anterior conducta.

Se considera a Frínico discípulo de Tespis. Vivió los momentos culminantes de Clístenes y Temístocles y hasta bien entrado el siglo V tuvo éxito en la escena. Lo más importante es que convirtió los hechos históricos en materia básica de sus tragedias, como hemos visto anteriormente. En otra obra suya, titulada *Las Fenicias*, se reproduce el impacto que causó ante la corte persa la victoria naval de Salamina.

Esta obra, en la que actuó de corega el propio Temístocles, representa el triunfo

de su política; de sus obras sólo nos queda el título y es imposible dilucidar si el principio de la trilogía se encuentra ya en este autor.

Esquilo es un poeta teólogo; elabora una teoría de la culpa y del castigo que le lleva a la superación del conflicto trágico cerrado, para elevarse a una síntesis grandiosa. Parece que en su arte de composición dramática se observa cierto evolucionismo en el sentido de que en una obra primitiva como *Los Persas* todavía no existía la estructuración en trilogías o, si la había, los temas de las tres tragedias no estaban relacionados entre sí. Parece que esta estructuración se debe a una lenta evolución, quizá fruto de la reflexión y madurez del autor.

Los Persas es una obra notable por muchos conceptos. Como decíamos, la pieza se presenta como unidad aislada, sin trilogía. Además trata de un asunto casi contemporáneo: la batalla de Salamina, dada ocho años antes. La escena se desarrolla en Susa, capital de Persia, en presencia de un coro de ancianos persas y de la reina madre, que parece presagiar la calamidad que se cierne sobre Jerjes y su ejército. Llegó un mensajero para anunciar la derrota de Salamina. Seguidamente apa-

rece el espectro de Darío, monarca fallecido, que profetiza terribles infortunios. Por último llega Jerjes huyendo de la derrota y termina la obra con sus lamentaciones y los llantos del coro.

La obra siguiente, *Los siete contra Tebas*, es la única pieza que nos queda de una obra estructurada ya en trilogías sobre las calamidades de la casa de Labdaco. Cuando Edipo se dio cuenta de los crímenes que involuntariamente había cometido, se sacó los ojos. Sus dos hijos, Eteocles y Polinice, se encolerizan contra él; Edipo los maldice, pronosticando su posterior lucha por el poder. Ante este vaticinio, los dos hermanos deciden ocupar el trono por riguroso turno, pero cuando debe ejercer el poder Polinice, su hermano Eteocles se lo impide desterrándolo. Polinice, al verse desposeído, se alía con otros seis monarcas y marcha contra Tebas. Allí le espera Eteocles, que sale en defensa de la ciudad. En duro combate se matan mutuamente, poniendo así término a la raza maldita.

Las Suplicantes, obra que situaremos a continuación, plantea un agudo problema de cronología. Hasta hace poco se creía que era la obra de Esquilo más antigua entre las conservadas. Pero la publicación en 1952 de un papiro que reproduce la didascalia de un concurso dramático ha modificado profundamente esta impresión. Parece que es posterior al año 468 y representa una fase bastante avanzada en la evolución del arte esquiléo. Es la primera pieza de una trilogía cuyas dos piezas siguientes, *Los Egipcios* y *Las hijas de Dánao*, se han perdido. En la primera obra, las hijas de Dánao se refugian en Argos para no casarse con sus primos, los hijos de Egipto. El rey, al enterarse del linaje de las suplicantes, las recibe en la ciudad. Argos desoyó las palabras de un mensajero de los pretendientes que exige su entrega inmediata y acoge a las suplicantes.

Otra obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, ha planteado vivas polémicas acerca de su autenticidad, aunque modernamente se acepta como obra original de Esquilo. Formaba parte de una trilogía juntamente con *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*. Prometeo comete una grave falta: roba el fuego a los dioses y lo entrega a los hombres. Recibe por ello un duro castigo: es amarrado a una roca del Cáucaso. Las ninfas, hijas del Océano, y el mismo Océano consuelan al titán. Hermes, mensajero de Zeus, amenaza a Prometeo con el rayo si no declara un secreto que dice saber sobre el padre de los dioses. Prometeo se niega y Zeus le fulmina. Se abren las entrañas de la roca y Prometeo desaparece.

En resumen, observamos una marcada evolución en el desarrollo del arte dramático de Esquilo. Partiendo de *Los Persas*, en que todavía no existe la estructura trilogía, llegamos a la trilogía tebana, que presenta un conflicto trágico cerrado, pues



acaba con el aniquilamiento de la raza. Por último, *Las Danaides*, *La Orestíada* y *Prometeo*, en las que se supera totalmente el conflicto trágico, con final feliz. Desde el punto de vista teológico, podemos afirmar también, sin lugar a dudas, que en Esquilo se observa una postura evolucionista. Partiendo de una teología en que a cada culpa corresponde un castigo, se llega a una síntesis grandiosa, a la superación basada, sobre todo, en la ley de aprender por el dolor.

La obra de Sófocles se extiende a lo largo de un amplio período de tiempo. Sus primeras obras podemos datarlas entre los años 472 y 469. Triunfó por primera vez en el concurso dramático del año 468. De la primera producción de Sófocles, que podríamos situar en época de Cimón, no conservamos absolutamente nada. Corresponden a la época de Pericles el *Áyax*, la *Antígona* y el *Edipo Rey*. Las restantes obras, *Las Traquinias*, *Electra*, *Filoctetes* y *Edipo en Colono*, se sitúan ya en plena actividad de las guerras del Peloponeso.

Aunque parece que Sófocles inició su producción dramática bajo la recia sombra de Esquilo, lo cierto es que observamos en él una serie de innovaciones impor-

tantes: 1.º, renuncia a la estructura trilogica, es decir, deja de escribir tres obras encadenadas entre sí en una misma línea argumental y decide presentar a los concursos obras independientes; 2.º, aumenta el número de los coreutas, que pasa de doce a quince; 3.º, añade un actor más, con lo que las posibilidades del diálogo entre tres son mayores.

Parece que su técnica dramática es fruto de una lenta pero progresiva evolución. Es característico de Sófocles crear un único protagonista sobre el que gira toda la acción, una figura grandiosa que llena toda la escena. Para llegar a ello, algunos críticos opinan que debió pasar por una etapa intermedia, en la que observamos obras que podrían ser denominadas "dípticos", es decir, tragedias divididas en dos mitades, cada una de ellas dominada por un personaje. Tal es el caso del *Áyax*, guerrero intrépido que paga caro su pecado de orgullo y de desconfianza en los dioses; lo mismo ocurre en *Las Traquinias*, donde Dejanira, esposa de Heracles, intenta reconquistar a éste mediante un filtro amoroso venenoso que causa la muerte del infeliz héroe.

Para realzar la grandiosidad de los héroes, Sófocles contrapone, junto a una

gran figura, otra de talla inferior; tal es el caso de Antígona e Ismene, Electra y Crisotemis.

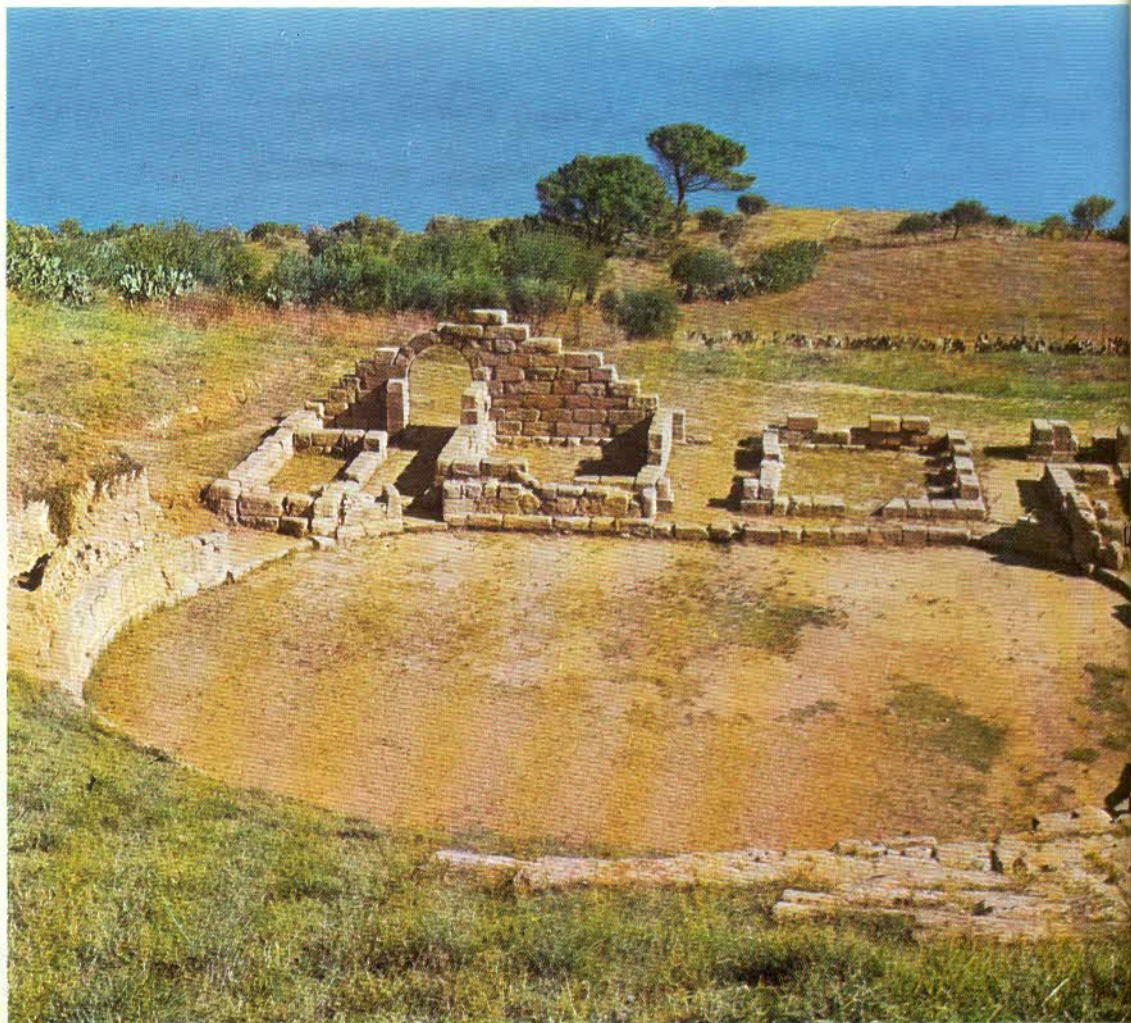
No podemos llegar a la conclusión de que Sófocles perteneciera al círculo de Pericles, ya que su pensamiento no es directamente político. Algunos críticos opinan que en Sófocles hay una polémica abierta contra la nueva democracia laica del círculo de Pericles. Este círculo es partidario de un desarrollo de la sociedad valiéndose de las únicas fuerzas de la razón y de la inteligencia, y olvida los valores propios de la democracia religiosa, que antepone lo individual, lo familiar y lo religioso ante la idea del estado y la política. Sófocles cree y confía en una sociedad democrática, pero se retrotrae ante los derroteros que observa en la evolución de su época.

Se ha hablado mucho del pesimismo sofocleo, dedicándose obras enteras a este tema. No obstante, últimamente ha habido cierta reacción y se afirma que en el teatro de Sófocles hay algo más que el dolor inútil. Quizá podamos llegar a la conclusión de que el sentido último de su teatro está en la elección gloriosa del héroe entre una vida vulgar o una vida heroica.

J. A.



Ruinas del teatro de Tyndari, en la colonia griega de Sicilia. Las ciudades-madre de las colonias itálicas las nutrían del elemento humano y con él las costumbres y los medios de perpetuarlas.



DISTRIBUCION DEL ESPACIO EN EL TEATRO GRIEGO

Principio religioso conectado con el culto a Dionisos.

El altar del dios (Tymele) centra el espacio teatral; en medio de la orquesta, donde se representa el drama, el altar es el centro de convergencia de todos los elementos espaciales.

Principio de separación de los participantes en el culto entre espectadores y los intérpretes.

División arquitectónica entre el espacio de la representación —orquesta, skene— y el de los espectadores —cávea—, sin nexo directo: los parodoi —líneas de acceso— separan formalmente los dos elementos arquitectónicos fundamentales: la cávea y la skene.

Problemas inherentes a la creación del espacio religioso-teatral.

Delimitación del espacio dramático.

Detrás de los actores.

La skene, telón de fondo arquitectónico permanente.

El desarrollo de la skene irá acentuando la función espectacular de la representación teatral y diluyendo el carácter religioso.

Detrás de los espectadores.

La delimitación no siempre es clara; un muro o el corredor (diazoma) superior establecen un límite que no es esencial.

Problema técnico de la cávea.

Creación de un espacio en pendiente regular cóncava.

Aprovechamiento de condiciones naturales; éste es el caso del teatro de Dionisos en Atenas, apoyado en la acrópolis.

Construcción artificial en la mayoría de teatros aparecidos en el siglo IV y siguientes: mediante la elevación de un terraplén o bien por el procedimiento de la excavación —en Eretria se utiliza un sistema mixto—.

Disposición de las gradas en secciones —kérkides—, limitadas por las líneas de acceso: escaleras perpendiculares que ascienden desde la orquesta y pasillos —diazomata— paralelos.



Retorno de Hefestos al Olimpo, detalle de una cratera ática de fines del siglo V a. de Jesucristo (Museo del Louvre, París). El dios del fuego, hijo de Zeus y Hera, va precedido de una ménade con un tirso en la mano, danzando y en actitud arrobada.

como hemos dicho, consiste en haberse tomado la libertad de hacer hablar a dos personajes en la escena, además del coro, lo que permitía dar a la acción un movimiento que no tenían los corales dialogados de Téspis y sus sucesores, con sus sencillas melodías. Pero además Esquilo es un gran creador de caracteres, lo que, tanto o más que la acción, constituye el verdadero arte del autor dramático. De las noventa tragedias de Esquilo, sólo siete han llegado enteras hasta nosotros, pero, por fortuna, tres de ellas forman la trilogía con que el poeta ganó el premio en las fiestas dionisiacas de Atenas del año 458. En esta trilogía tenemos un ejemplo perfecto del estilo de su autor en plena madurez, pues con ella hizo su última aparición como poeta dramático en Atenas. Esquilo murió en Gela, de Sicilia, dos años después. La trilogía glosa la fatalidad que pesa sobre la casa de Atreo, que hace víctimas a los miembros de esta familia de un furor que sólo se aplaca sacrificándose unos a otros. El primer drama tiene por título *Agamenón*, y la acción es como sigue:

Agamenón, caudillo de los griegos delante de Troya, es esperado en su palacio de Micenas. Es de noche. Un guardián, desde el fondo de la escena, se lamenta de los largos años que ya lleva aguardando su regreso. En aquel momento percibe una llama, que es la señal convenida, y corre a comunicarlo a la reina Clitemnestra... Entra el coro de ancianos de Micenas cuando se supone que apunta el día. Clitemnestra aparece por la puerta que representa el palacio y comenta con los ancianos la caída de Troya y el regreso de Agamenón. Éste llega en su carro con la princesa troyana Casandra, a la que trae como esclava y concubina.

Clitemnestra recibe a Agamenón con un discurso de bienvenida, aunque lleno de maliciosas alusiones. Ella también tiene su amante en el palacio, su primo Egisto, con el que ha tratado de olvidar al esposo ausente. Agamenón y Clitemnestra, como un león y una leona, se observan antes de atacarse: el rey también contesta con afectación, diciendo que no va a descubrir aún sus intenciones. Ambos entran en el palacio, quedando

LAS OBRAS DE ESQUILO, SOFOCLES Y EURIPIDES EN SU TIEMPO

Años (a. J. C.)	Esquilo	Sófocles	Eurípides	Acontecimientos culturales	Acontecimientos políticos
534				Primer concurso trágico en las fiestas de Dionisos.	Apogeo de la tiranía de Pisistrato.
525	Nace en Eleusis, cerca de Atenas.				
507					Constitución de Clístenes.
496		Nace en el <i>demos</i> de Colonna.			
490					Batalla de Maratón.
480			Nace el día de la batalla de Salamina.		Esquilo combate en Salamina.
479					Batalla de Platea.
477					Creación de la Confederación de Delos.
472	Representación de <i>Los persas</i> , que con <i>Fineo</i> y <i>Glauco</i> forma parte de esta trilogía.				
470	<i>Las suplicantes</i> , componente de una trilogía con <i>Los egipcios</i> y <i>Las danaiides</i> . <i>Prometeo encadenado</i> , de la trilogía formada además por <i>Prometeo, portador del fuego</i> y <i>Prometeo liberado</i> .				
469				Nace Sócrates.	
468		Se representa <i>Triptolemo</i> .			
467	<i>Los siete contra Tebas</i> , componente de una trilogía con <i>Layo</i> y <i>Edipo</i> .				
462					Reformas de Efialtes.
458	Representación de <i>La Orestíada</i> , trilogía compuesta por <i>Agamenón</i> , <i>Las coéforas</i> y <i>Las euménides</i> .				
456	Muere en Sicilia.				
455			Comienzan sus actividades teatrales.		
447				Se inician los trabajos de la acrópolis ateniense.	
445				Nace Aristófanes.	Pericles firma un tratado de paz con Esparta.
443					Sófocles actúa como tesorero de la Confederación de Delos.
					Apogeo del gobierno de Pericles.
442		Es representada <i>Antígona</i> .			Sófocles es general en la guerra contra los samios sublevados contra Atenas.
438		<i>Ayax</i> .	<i>Alceste</i> .		
432					Empiezan las hostilidades entre Atenas y Esparta.
431			Se representa <i>Medea</i> .		
430		<i>Edipo rey</i> .			
428			Es representado <i>Hipólito</i> .		
425			Tragedias del ciclo troyano.		
420					
421					Paz de Nicias entre Esparta y Atenas.
415			<i>Las troyanas</i> .		
414					Tras fracasar la expedición de Alcibiades a Sicilia, Sófocles figura en la comisión que redactará la nueva Constitución.
413		<i>Electra</i> .			
410			<i>Electra</i> e <i>Ifigenia en Táuride</i> .		
409		<i>Filoctetes</i> .			
408			<i>Orestes</i> .		
407		<i>Edipo en Colonna</i> .			
406		Muere en Atenas.	Muere en Macedonia.		
404					Batalla de Egos Pótamos: ruina del Imperio ateniense.

en la orquesta el coro con la princesa troiana. Casandra posee el don de la profecía y de pronto se siente agitada y empieza a balbucir con terror, prediciendo la muerte de su amo y la suya propia. El coro la escucha horrorizado... Casandra no deja de añadir que ha sido violada por Agamenón, preparando así al público para que no se ofenda mucho por el asesinato que va a cometerse. Enajenada, como loca, entra Casandra en el palacio y queda en escena el coro, que canta así: "...Las riquezas nunca satisfacen—el ardor de los humanos...". De pronto se oye, por dos veces, la voz de Agamenón, que desde dentro grita: "¡Auxilio, auxilio! ¡Me han matado!".

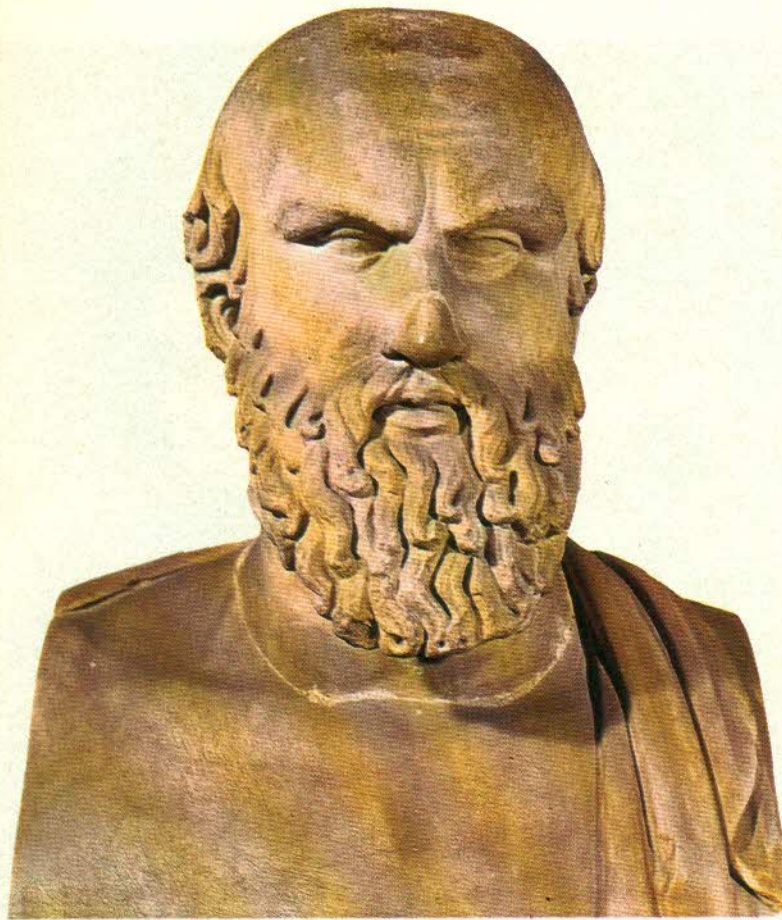
Clitemnestra aparece en escena y declama estas palabras: "Yo no tengo escrúpulo en decirlo,—con astucia engañé a mi enemigo.—Aparenté amistad y de la muerte—no se libró; por muchos años—alimenté en mi corazón este propósito. — ¡Y ya está! Fui yo la que le herí. — ¿Por qué negarlo? — Le preparé la red—y envuelto en ella le herí dos veces.— ¿No oísteis sus dos gritos? Cayó al suelo,—y con un tercer golpe le acabé. — ¡Está ahora bien seguro entre los muertos! — Partí su corazón, pero de un chorro—lanzó esta sangre sobre mí, ya muerto; — y yo me alegro del rocío rojo que me cayó, — como se alegra el grano al caer la lluvia...". El coro la recrimina, pero Clitemnestra recuerda los agravios del esposo que acaba de asesinar. Sin ceder ante los ancianos, Clitemnestra trata de enaltecerse más, añadiendo que también ha matado a Casandra, que poco antes había entonado su canto del cisne. Egisto aparece en escena, y al ver y oír al perezoso amante, que se levanta del lecho cuando el crimen está consumado, el coro no puede contener un último movimiento de protesta. Egisto hace ademán de lanzarse contra ellos, pero Clitemnestra lo impide y acaba el drama con estas palabras, que la reina dirige a su amante: "Y ahora tú y yo a poner orden—en esta casa. ¡Basta de ladridos!". ¡Qué violencia! ¡Qué pasión!

El lector habrá observado qué creación tan tremenda es la figura de Clitemnestra. Descendiente de héroes y dioses, se toma la venganza por mano propia y su víctima es nada menos que Agamenón. Ambos aparecen pintados en dos o tres escenas con un vigor superior al de los mismos héroes de Homero. El contraste entre Clitemnestra, toda voluntad, y Casandra, llena de visiones, como el parangón entre Agamenón y Egisto, parecen tan naturales, que casi no nos damos cuenta de que se contraponen y delimitan por su misma oposición. Los medios simplísimos con que están presentados contribuyen a hacerlos más grandes. Ningún per-



Terracota helenística que representa a un actor bailando (Museo del Louvre, París).

sonaje moderno puede serles comparado. Lady Macbeth resulta una pobre ambiciosa al lado de Clitemnestra; Ofelia no es más que una histérica enamorada al lado de Casandra. Esto no quiere decir que no hayan de interesarnos las damas ambiciosas y las jóvenes enamoradas, pero los caracteres de Esquilo están en un plano de emoción e intensidad distintas.



Busto de Esquilo
(Museo Capitolino, Roma).
La obra de este gran poeta trágico griego se sitúa en la primera mitad del siglo V a. de J. C. y tiene un marcado carácter religioso. Su principal innovación es la introducción de un segundo actor, con lo que el diálogo se desarrolla entre los protagonistas, perdiendo importancia el coro.

El segundo acto, o segundo drama de la trilogía, representa la venganza de Agamenón, cuando su hijo Orestes, instigado por Apolo, mata a su madre Clitemnestra y al padrastro Egisto. Y el tercer drama, acaso el más interesante para nosotros, empieza con el tormento de Orestes, perseguido por las Furias, y acaba con la paz que encuentra el parricida ante el tribunal de Atenas, o sea el Areópago, fundado por Atenea para resolver casos de justicia sin las violencias que perdieron al héroe Agamenón y a Clitemnestra.

Hay que imaginar el efecto que esto produciría entre los griegos, para quienes Agamenón era algo mucho más real que el Cid

LA "ORESTIADA", DE ESQUILO, INTERPRETADA POR THOMSON COMO VISION PITAGORICA DE LA HISTORIA DE LA DEMOCRACIA

El principio fundamental de la filosofía pitagórica reside en la idea de que los contrarios se funden en la media. Los dos vocablos que en esta teoría designan el acto de estar en desacuerdo—"stasiazo"—y el acto de conciliación—"homonoia"—tienen una significación muy concreta en el lenguaje corriente: "stasis" significa la división en partidos, la guerra civil; "homonoia" es la paz ciudadana.

La posición filosófica de los pitagóricos sería una trasposición al plano teórico de la actitud práctica que éstos, representantes de la clase media, habían adoptado ante los acontecimientos políticos: entre el extremismo de los aristócratas y el de los campesinos desheredados, la vía media de un compromiso: la democracia.

Esquilo, perteneciente a la misma clase social que Pitágoras y en contacto con círculos intelectuales próximos a éste, habría conformado sus obras de acuerdo con este esquema: conflicto insoluble de dos posiciones, convergencia final en una solución pacífica que sintetiza elementos de las actitudes opuestas anteriores.

A su regreso de Troya, Agamenón es asesinado por su esposa Clitemnestra, que le odiaba profundamente. Orestes, hijo de ambos, instigado por Apolo debe matar a su madre como vengador del crimen contra su progenitor. Las Furias, diosas encargadas de la venganza de Clitemnestra, persiguen a Orestes, protegido siempre por Apolo. Ambas partes acuden a Atenea como mediadora, quien funda el tribunal del Areópago para juzgar la conducta de Orestes. Este logra la absolución.

ELEMENTOS QUE SE RELACIONAN CON COSTUMBRES, USOS Y LEYES DE LOS CLANES ARISTOCRATICOS

El homicidio es considerado todavía un crimen religioso, del que es necesario purificarse. Las Furias encarnan la maldición de la tribu sobre uno de sus miembros culpable de homicidio, la venganza privada ejercida por los familiares de la víctima contra el agresor, reacciones ambas de la sociedad primitiva frente al crimen. Las Furias persiguen a Orestes por Clitemnestra y no a Clitemnestra por Agamenón, ya que el derecho de la sociedad tribal es un derecho de sangre, por el cual el esposo y la esposa no pertenecen al mismo clan, pero el hijo y la madre sí.

ELEMENTOS QUE SE RELACIONAN CON LOS USOS, LEYES Y COSTUMBRES DE LA SOCIEDAD INDIVIDUALISTA

Apolo representa la defensa de la solidaridad matrimonial y de la posición preeminente del varón. El derecho de la mujer retrocede ante los derechos del hombre, ya que la propiedad comunal del clan tiende a disolverse en propiedades individuales, de las que es titular siempre el varón. Orestes venga a su padre en un momento en que la herencia empieza a transmitirse por vía paterna.

LA SOLUCION FINAL COMO SINTESIS DE CONTRARIOS

La apelación a que decida un tribunal expresa la convicción democrática de elaborar leyes escritas como solución aceptada por todos para cualquier conflicto. La absolución de Orestes marca el principio de una nueva era, en la que la isonomía—igualdad de todos los ciudadanos—reemplaza a la antigua estructura jerárquica de las familias patriarcales. La consideración del crimen como delito sagrado a lo largo de toda la historia de Atenas, la persistencia del Areópago hasta Efialtes como tribunal sacerdotal y aristocrático, integran elementos del derecho anterior en la democracia, integración consentida por aquél, ya que las Furias, conciliadas con el Areópago al final de la tragedia, eran consideradas diosas protectoras de éste por los atenienses.



o Pelayo para nosotros. Especialmente los atenienses se sentirían conmovidos por el contraste entre la venganza aconsejada por Apolo, un dios dórico, y la justicia establecida por la divinidad femenina de Atenas, la patrona jonia de la acrópolis.

Adviértese en Esquilo, además, un extraño sentimiento del hombre preocupado por los problemas morales y religiosos: habla del mal y el bien con una fuerza rara. Los dioses rigen los destinos del mundo todavía, pero se adivina su caducidad. Antes fue Cronos, ahora es Zeus; ¿quién sabe lo que será de Zeus mañana? Mientras que un poeta como Píndaro da al problema una solución estética —los dioses son bellos, luego existen—, Esquilo parece decirse: los dioses son necesarios, luego existen. Pero ya se comprende cuán poco arraigada está una fe que razona así, y el mero hecho de la plena conciencia que tiene de ello atormenta a Esquilo. Parece como si la generación que había visto la derrota de los persas, a la que pertenecían Píndaro y Esquilo, no pudiera habituarse a la idea de vivir sin los dioses homéricos. ¿Acaso Salamina no valía tanto como Troya? ¿Por qué no habían de tener, pues, también ellos un Olimpo?

Sin embargo, el Olimpo de Homero es un Arcópago despótico, sin piedad para los mortales. En una tragedia de Esquilo, Pro-

meteo encadenado contesta así a los que le aconsejan que se humille para que Zeus le perdone:

“He servido al tirano de los dioses y me ha recompensado encadenándome. Es un vicio contagioso de los tiranos sospechar traición de sus amigos... Cuando Zeus quiso destruir la raza humana, yo solo me opuse a sus designios. Por mi esfuerzo los hombres se salvaron. Yo impedí que fueran fulminados a las tinieblas del Hades. Y ahora nadie me compadece”.

El coro de las ninfas Oceánidas replica a Prometeo: “¡Espíritu de hierro y de granito, cuando te veo así, encadenado, mi corazón se llena de tristeza! Pero, ¿qué has hecho para que de ti se apiaden los humanos?”

“PROMETEO. — Les he enseñado a no temer la muerte.

“OCEÁNIDAS. — ¿Cómo lo has logrado, Prometeo?

“PROMETEO. — Les he llenado de ciegas esperanzas en la vida.

“OCEÁNIDAS. — ¡Qué gran bien! ¡Qué gran donativo les has hecho!

“PROMETEO. — También les he procurado el fuego que da llamas.

“OCEÁNIDAS. — ¿La raza efímera de los mortales dispone ya del fuego?

“PROMETEO. — Sí, y con el fuego aprenderán las artes”.

Relieve de una de las cuatro fachadas del monumento llamado de las Harpías, en la localidad licia de Xantos, obra de principios del siglo V a. de Jesucristo (Museo Británico, Londres). El interés de la decoración radica en que está realizada por artistas griegos, pero representa temas ajenos al arte heleno.

EL TEATRO GRIEGO: LUGAR Y REPRESENTACION

El primitivo teatro ateniense era una construcción de madera, al pie de la acrópolis, destinada a las representaciones durante las "grandes dionisiacas". En el año 499 a. de J.C., este teatro de madera de Dionisos se hundió. Entonces los atenienses, sobre cimientos de piedra, construyeron otro teatro de madera; fue en este teatro de madera reconstruido donde se representaron las gloriosas tragedias de Esquilo y Sófocles. El teatro de piedra es posterior.

Necesario es recordar que el teatro griego se componía de cuatro partes: 1) *skene*, donde estaban los vestuarios y almacenes; 2) *proskēnion* o *logeion*, donde actuaban los personajes; 3) *orquestra*, plataforma circular adyacente al *logeion*; 4) *theatron* o gradería, donde se acomodaban los espectadores. El teatro se dividía en sectores circulares por medio de corredores que permitían la circulación del público.

El asiento costaba dos óbolos, pero desde la época de Pericles existía un sueldo para los espectadores, permitiendo así la afluencia masiva de gente. No había puestos más caros que otros, pues esta medida iría contra el espíritu demo-

crático; no obstante, se reservaban los mejores asientos a los personajes importantes: el sacerdote de Dionisos se sentaba en el centro.

En el teatro griego no se reproducía el interior de las viviendas para mostrar lo que ocurría dentro de ellas. Para lograr este efecto se recurrió a una máquina llamada *ekkyklema*, que consistía en una plataforma rodante. En un momento determinado se abría la puerta de la *skene* y aparecía esta máquina con todos sus personajes encima de ella, trasladando así la acción al interior correspondiente. Al terminar la escena retrocedía la máquina y se cerraba la puerta.

Los gastos de preparación del coro y de los actores estaban a cargo del corega. La coregía era uno de aquellos impuestos llamados liturgias que gravitaban, por lo general, sobre los ciudadanos más ricos. Una vez elegidos los actores, el poeta los instruía personalmente de su misión; el corega debía proporcionar local para realizar los ensayos. Más tarde surgieron academias para actores y coros regidas por un *didaskalós*, pagado por el corega. El cargo de corega llevaba consigo grandes gastos; sólo los sueldos del coro ascen-

dían a treinta minas. También debía preocuparse del vestuario de los actores, a veces suntuoso y exhibicionista, quizá con miras a sacar provecho político de su popularidad.

Después de disponer estos detalles materiales y de ensayar la obra, se efectuaba una ceremonia denominada *proagon*, especie de desfile del corega, del autor y de los actores de cada grupo de obras en el escenario del "Odeón", pequeño teatro próximo al mayor donde se llevarían a cabo los concursos. Una vez efectuado éste, se convocaba una asamblea popular en el mismo teatro para deliberar sobre los concursos. Allí se discutía acerca de la conducta de los organizadores, si merecían premio o, por el contrario, una moción de censura.

Sólo volvía a representarse una obra si se había visto coronada de un extraordinario éxito, como ocurrió algunas veces con Aristófanes. Sólo en las "pequeñas dionisiacas" o fiestas rurales era frecuente volver a poner en escena una obra ya estrenada, casi siempre a cargo de compañías ambulantes.

J. A.

En este corto fragmento de un diálogo de Esquilo, todavía aparece Zeus como déspota, cruel y receloso. El titán bienhechor que ayudó a los humanos está encadenado, y la humanidad, indiferente, de él no se apiada; las Oceánidas se interesan por Prometeo porque son hijas del Océano, o Poseidón (Neptuno), cuyo reino es independiente del de Zeus, dios de la montaña, de quien depende la raza efímera que habita la tierra. Ya puede imaginarse qué clase de conflictos tendrán los humanos con los dioses, con el destino y consigo mismos. Éste es el ambiente trágico de Esquilo.

El sucesor, y por unos años contrincante de Esquilo, es otro ateniense llamado Sófocles. Era de noble familia, y la suerte y el favor popular se le mostraron fieles hasta el fin de su vida. Tenía veinticinco años menos que Esquilo; por eso, mientras Esquilo combatió en Salamina, Sófocles fue escogido para figurar en el coro de muchachos que tenían que cantar el *peán* de la victoria en la noche de la batalla. Su carrera dramática empieza, para nosotros, el año 468, cuando por primera vez acude al concurso de las dionisiacas de Atenas, venciendo en aquel mismo certamen al gran Esquilo. Dieciocho veces más obtuvo el primer premio; no parece sino que Sófocles fue el verdadero favo-

rito del público de Atenas; sin embargo, del centenar de tragedias que estrenó no se han conservado más que siete.

Consta que Sófocles fue amigo de Fidias y Pericles, y esto sólo ya debe anunciarnos que encontraremos en sus dramas otros problemas, o por lo menos otras soluciones que las que encontramos en Esquilo. Los hombres son todavía seres sujetos a la fatalidad; el hado juega con los hombres y los dioses, pero hay otra ley superior que regula los mandatos del destino. En una palabra, si cosa trágica es caer víctima de los celestes decretos, mayor desgracia será aún resistirlos o tratar de cambiarlos.

La religión para Sófocles es una especie de política divina, y del mismo modo que no hay estado posible sin respeto y obediencia a la autoridad, la vida no es posible sin el formal acatamiento al destino que nos gobierna. Aparentemente, Sófocles es un tradicionalista, pero deja adivinar un pesimismo que lo hace más pernicioso que las casi blasfemias de Esquilo. Es famosa su frase que mejor para el hombre sería no haber nacido, y pues que ha venido al mundo, lo mejor es morir joven. En otra ocasión dice que la vida es como la sombra del humo y la vejez sólo miseria. No obstante, se advierte a Sófocles más preocu-

pado por los problemas políticos que por los morales; por algo fue uno de los diez generales de Atenas y colega de Pericles en el gobierno. Al pueblo ateniense debían de agradarle más que a nosotros las disputas sobre temas de derecho, en que se entretienen a veces en la escena algunos de sus personajes. Razones de estado causan no pocos desastres y se exaltan los sufrimien-

tos de los que padecen por el bien común, pero advertimos que falta algo de aquella fuerza natural que mueve a los héroes de Esquilo. Por ejemplo, una de las mujeres de Sófocles, la famosa Antígona, ha cometido el delito de dar sepultura al cadáver de su hermano, contra la ley y la voluntad del rey de Tebas. El hermano de Antígona era un enemigo de la ciudad y, por vía de



Nióbida herida mortalmente, reproducción de un ejemplar griego de fines del siglo V a. de J. C. (Museo de las Termas, Roma).



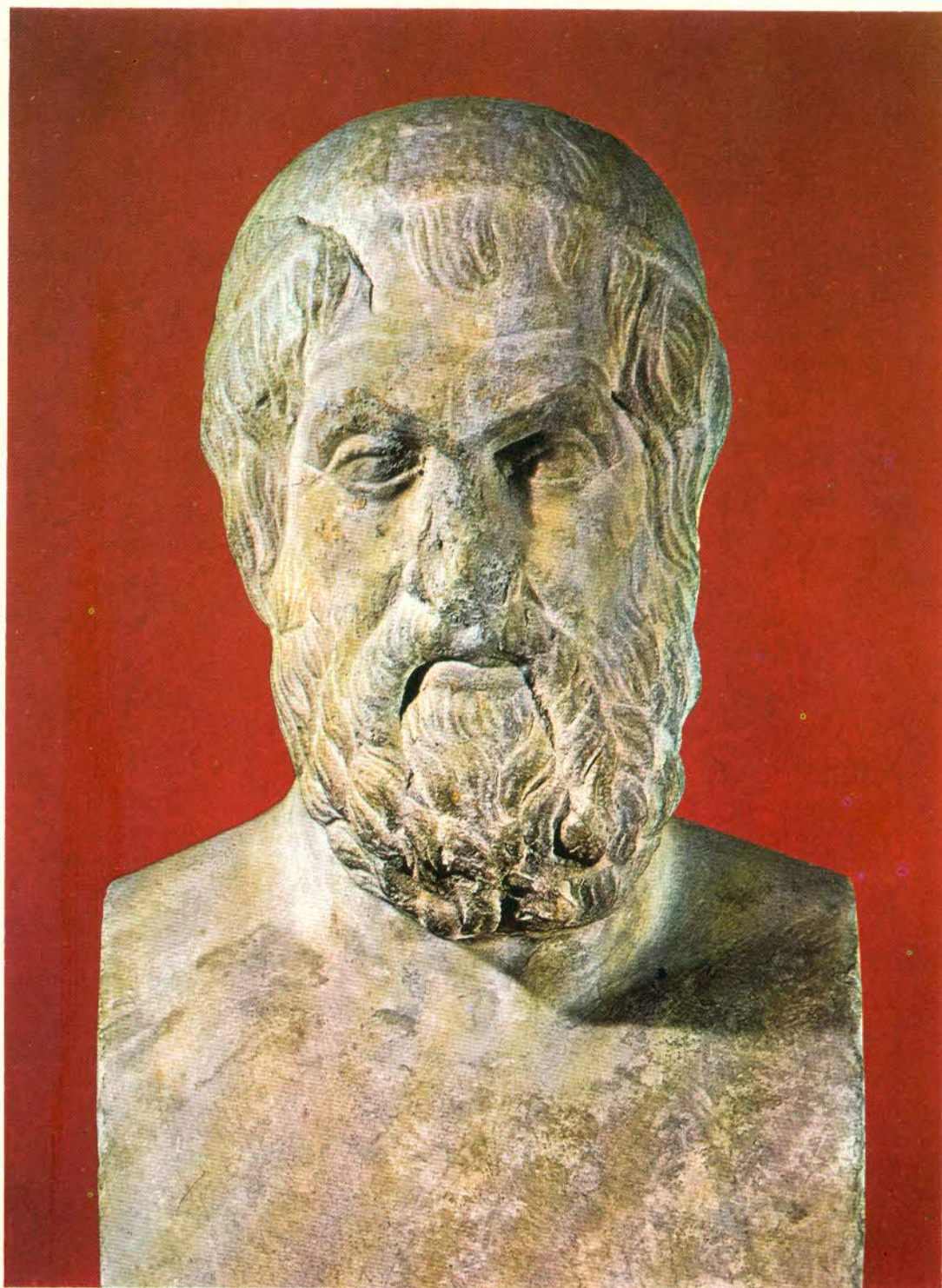
Pequeña estatuilla de terracota procedente de Tanagra que representa a Eros, dios del sentimiento y de la pasión amorosos (Museo del Louvre, París).

escarmiento, su cuerpo debía quedar insepulto. Antígona ha faltado a sus deberes de ciudadana de Tebas, pero ha cumplido su obligación como hermana. El rey no puede dejar de castigarla, pero el rey, a su vez, será castigado por su inhumanidad; un hijo suyo está enamorado de Antígona, y se suicida al ver que no puede aplacar la cólera de su padre. ¿Hay en esto base para un drama? A una parte del público de hoy tal vez le parecerá que no, pero

a los atenienses, hombres con sentido de la política, debían de entusiasmarles diálogos como éste:

"CREÓN. — Has osado quebrantar mis leyes.

"ANTÍGONA. — Tus leyes no son las que han revelado Zeus y la Justicia, las únicas leyes verdaderas. Nunca pensé que los decretos de un mortal tuviesen fuerza bastante para prevalecer sobre las leyes divinas escritas en el Éter. No son las tuyas, ni las de



Mármol helenístico que representa al dramaturgo griego Sófocles (Museo Barracco, Roma). Su obra, situada en el gran siglo de Pericles, supone un progreso para la tragedia, sobre todo por la aportación del elemento humano, único y verdadero protagonista a partir de él, tratado con profundidad y agudeza psicológica.



Electra sobre la tumba de Agamenón, terracota griega del siglo V a. de J. C. El tema sirvió de inspiración tanto a Esquilo como a Sófocles.

ayer, ni de hoy... Tu sentencia no me asusta; no haces más que anticipar mi muerte. Para los que, como yo, siempre han vivido en la desgracia, la muerte no constituye un infortunio. En cambio, me consideraría desdichada si hubiese faltado a mi deber, dejando sin sepultura el cuerpo de mi hermano... Los reyes, como tú, Créon, pueden decir y hacer lo que les plazca. Pero nosotros podemos pensar y hacer lo que creemos recto, sin temer las consecuencias”.

O párrafos como el siguiente:

“Benditos aquellos cuya vida no trae emparejado el mal, porque aquel a quien los dioses han maldecido nunca podrá del hado detener la carrera, que va arrastrándose de una en otra generación...”.

O cuando, todavía en *Antígona*, introduce Sófocles un himno a Dionisos, que, aun no siendo del todo necesario para el drama, resulta muy apropiado en aquel lugar:

“¡Oh tú, tan renombrado – hijo de Júpiter y de Semele, – gloria, alegría del tonante dios! – Reinas ahora de Italia a Eleusis; – moras en Tebas, tu natal ciudad...”.

Sí, estos conflictos parecen antiguos, letra muerta de leyenda, casi no aprovechable para el arte. Pero no lo creyeron así los griegos, no lo creyó tampoco Goethe cuando decía: “Si hubiese de comenzar ahora mi carrera artística, no perdería el tiempo inventando nuevas historias. Infundiría sólo un sentido más profundo y más vital a la leyenda”. Y este sentido nuevo es el que dieron Esquilo, Sófocles y, más adelante, Eurípides a los dioses y héroes de las leyendas homéricas. ¡Y en esto sí que fueron afortunados los trágicos antiguos! La vieja leyenda poseía un vasto repertorio de personajes cuyos problemas morales nos interesan aún a nosotros. He aquí, por ejemplo, a Edipo: quiere saber a toda costa la verdad, que le será fatal. La misma Antígona ya citada, Electra, Ifigenia, Áyax, personajes todos que un Ibsen o un Goethe no desdeñarían. El tiempo no ha pasado en vano y sus tormentos, sin duda, tendrían hoy distinta solución, pero la realidad del conflicto es tan viva actualmente como en los viejos tiempos de Sófocles y Esquilo.

BIBLIOGRAFIA

Alsina, J.	<i>La literatura griega clásica</i> , Barcelona, 1964. <i>Literatura griega</i> , Barcelona, 1967.
Bowra, C. M.	<i>Introducción a la literatura griega</i> , Madrid, 1968.
Burckart, J.	<i>Historia de la literatura griega</i> , Barcelona, 1954.
Esquilo	<i>Tragedias</i> (trad. F. Rodríguez Adrados), Madrid, 1952.
Hauser, A.	<i>Historia social de la literatura y el arte</i> , Madrid, 1964.
Jaeger, W.	<i>Paideia, los ideales de la cultura griega</i> , México, 1957.
Lasso de la Vega, J.	<i>Héroe griego y santo cristiano</i> , La Laguna, 1962.
Lesky, A.	<i>Literatura griega</i> , Madrid, 1967.
Lida, M. R.	<i>Introducción al teatro de Sófocles</i> , Buenos Aires, 1944.
Murray, G.	<i>Esquilo</i> , Buenos Aires, 1943.
Nestle, W.	<i>Historia del espíritu griego</i> , Barcelona, 1961.
Nilsson, M.	<i>Historia de la religiosidad griega</i> , Madrid, 1953.
Snell, B.	<i>Las fuentes del pensamiento europeo</i> , Madrid, 1963.
Sófocles	<i>Tragédies</i> (trad. Carles Riba), Barcelona, 1951-1964.



Vaso de ágata, en posición invertida, con representación de un personaje báquico (Museo Arqueológico Nacional, Madrid).